Anabases

Traditions et réceptions de l'Antiquité

7 | 2008

Varia

Edith HALL et Fiona MACINTOSH, *Greek Tragedy and the British Theatre 1660-1914*

Malika Bastin-Hammou

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/anabases/2553>

DOI : 10.4000/anabases.2553

ISSN : 2256-9421

Éditeur

E.R.A.S.M.E.

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2008

Pagination : 279-281

ISSN : 1774-4296

Référence électronique

Malika Bastin-Hammou, « Edith HALL et Fiona MACINTOSH, *Greek Tragedy and the British Theatre 1660-1914* », *Anabases* [En ligne], 7 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2011, consulté le 22 septembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/anabases/2553> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/anabases.2553>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

© Anabases

Edith HALL et Fiona MACINTOSH, *Greek Tragedy and the British Theatre 1660-1914*

Malika Bastin-Hammou

RÉFÉRENCE

Edith HALL et Fiona MACINTOSH, *Greek Tragedy and the British Theatre 1660-1914*, Oxford, Oxford University Press, 2005, 723 p.
135 dollars / ISBN 0-19-815087-3.

- 1 En 1994, Edith Hall publiait dans les *Cahiers du Groupe Interdisciplinaire de Théâtre Antique* un article d'une vingtaine de pages intitulé "Greek tragedy and the British stage : 1566-1997", dans lequel elle posait les jalons de ce qui allait donner, dix ans plus tard et avec la collaboration de Fiona Macintosh, cette somme de plus de sept-cents pages. Les deux chercheuses, partenaires de *l'Archive of Performances of Greek and Roman Drama* de l'Université d'Oxford, se sont en effet fixées une tâche ambitieuse tant par l'ampleur du matériau traité que par la nouveauté de l'objet, ce qui fait de leur ouvrage à la fois une somme et un manifeste.
- 2 Une somme, d'abord. En effet, les auteures n'envisagent pas moins que de recenser et analyser toutes les formes d'influences qu'a pu exercer la tragédie grecque sur le théâtre britannique depuis 1660, date de la fin de l'Interrègne et de la Restauration de Charles II qui marque la réouverture des théâtres, jusqu'à l'aube de la Première Guerre mondiale, date à laquelle la grande majorité des tragédies conservées avaient été portées à la scène. Partant du constat d'un engouement actuel pour les représentations de tragédies grecques – durant les années quatre-vingt dix, il y avait à Londres plus de représentations de tragédies grecques que de pièces de Shakespeare ou de tout autre auteur – les auteures se proposent en effet de faire l'archéologie de cette fascination en termes d'histoire culturelle. Elles distinguent plusieurs grandes périodes menant à cet

état de fait, marquées chacune par une appréhension différente du corpus tragique, en fonction d'évolutions esthétiques et politiques. Au moment de la Restauration, seules de très rares tragédies grecques avaient été portées à la scène, et elles l'avaient été en latin, dans un contexte pédagogique. Un siècle plus tard, la plupart des tragédies de Sophocle et Euripide avaient été réécrites pour la scène, souvent avec beaucoup de liberté. Absentes de la scène romantique, elles sont ensuite au cœur de la création burlesque de l'époque victorienne de 1840 à 1870. Puis la fin du XIX^e voit se multiplier les représentations académiques en grec, mais c'est durant la période édouardienne seulement que se fait jour une approche qui sera celle du XXI^e siècle – des textes intégraux mis en scène en langue vernaculaire. Le matériau brassé est donc particulièrement important ; il est en outre composite. Les auteures en effet n'ont pas voulu se limiter aux mises en scène des tragédies grecques ; leur projet, beaucoup plus ambitieux, englobe toute forme d'influence desdites tragédies sur le théâtre britannique ainsi que le contexte de cette réception : quelles tragédies ont été jouées, où, quand, par qui, dans quelle traduction ou dans quelle type d'adaptation ?

- 3 Prenons l'exemple, particulièrement éclairant, du sixième chapitre consacré aux *Electre* du XVIII^e siècle. Ni l'*Electre* de Sophocle ni celle d'Euripide n'ont jamais été jouées sur la scène britannique au XVIII^e siècle, et pourtant, les auteures consacrent un chapitre à la question – un choix parfaitement justifié. Dans ce chapitre, comme les autres abondamment et judicieusement illustré, elles analysent le rôle fondateur de l'*Electre* de Sophocle au XVIII^e siècle et en particulier son influence sur la théorie et la pratique du théâtre. Car si la tragédie n'est pas jouée durant le siècle, elle le sera abondamment par la suite et ses représentations postérieures ne peuvent se comprendre que si l'on remonte à l'origine de son statut de tragédie grecque exemplaire, comparable au rôle joué par *Œdipe-roi* en France. Or c'est précisément en France, avec André Dacier, que les choses commencent. En 1692, l'érudit publie la première traduction française de la *Poétique* d'Aristote, suivie d'un commentaire dans lequel il fait d'*Electre* l'égale d'*Œdipe-roi*, la tragédie grecque par excellence depuis la Renaissance. Puis il publie une traduction française des deux pièces. Ces traductions sont aussitôt suivies d'effet, en France comme en Grande-Bretagne. En 1714 paraissent deux traductions anglaises d'*Electre*, dont l'une, celle de Theobald, sera abondamment lue pendant une cinquantaine d'années, sans jamais être mise en scène. Mais elle n'en influence pas moins les dramaturges de son temps et donne lieu à ce que les auteures appellent des « *Electre* souterraines », comme *The Mourning Bride* de William Congreve, une tragédie également influencée par Dryden et Racine, mais dans laquelle on peut lire un écho à la critique de Dacier sur la *peripateia* de la pièce de Sophocle. Elle sert également de manifeste politique, dans un contexte de régicide qui s'y prête particulièrement bien : c'est le cas de l'*Electre* du royaliste Wase, qui n'obtient cependant jamais l'autorisation de faire représenter sa pièce. Elle est enfin l'occasion d'expérimentations visuelles diverses, qu'explorent les auteures de façon passionnante. En 1759 paraît une nouvelle traduction, de Thomas Francklin, qui ne parvient pas à la faire jouer mais qui obtient en revanche que soit représentée sa traduction de l'*Oreste* de Voltaire, tragédie dans laquelle *Electre* joue un rôle central et qui, comme en France, remporte un succès considérable. Ce succès est sans doute largement dû à l'actrice, dont le costume se veut, chose nouvelle, authentique, ainsi qu'au décor, lui aussi inspiré de la publication récente de monuments grecs. Enfin, ces représentations ont elles-mêmes inspiré les arts visuels, avec plusieurs toiles représentant soit Egisthe découvrant le cadavre de Clytemnestre soit *Electre* et sa mère, ou encore la danse. On le voit, même si *Electre* n'a

pas été représentée au XVIII^e siècle, elle n'en est pas moins omniprésente, et c'est ce qui fait l'originalité du travail des auteures que de ne pas se limiter aux seules représentations des tragédies grecques.

- 4 Enfin, mais non moins important, l'ouvrage est un manifeste pour le développement des études sur la réception de l'Antiquité en général et du théâtre antique en particulier. Si les études classiques ont encore un sens et un rôle à jouer, elles ne pourront le jouer, selon les auteures, qu'en s'interrogeant sur leur propre histoire. Et dans le domaine de la réception du théâtre antique, le chantier est immense, parce qu'il est à la croisée de plusieurs disciplines – histoire du théâtre, histoire culturelle, sociale, politique – mais délaissé, parce que seuls des antiquisants ont aujourd'hui la familiarité nécessaire au repérage des formes multiples et parfois très discrètes que peut prendre cette réception. En ce sens, la lecture de cet ouvrage extrêmement riche et documenté se veut un appel à ne le considérer que comme un panorama à partir duquel tout un champ d'étude reste à explorer.

AUTEURS

MALIKA BASTIN-HAMMOU

Université de Toulouse II-Le Mirail
hammou@univ-tlse2.fr